

L'Épistémè «1900»

FRANÇOIS ALBERA

MARIA TORTAJADA

Préalable

Le texte qui suit est, au sens propre, programmatique¹. Son caractère quelque peu schématique procède de notre volonté de nous déprendre d'une série de problématiques théoriques déjà constituées qui, malgré leurs grandes qualités, nous paraissent le plus souvent entraver les recherches en la matière – on aura l'occasion d'y faire allusion çà et là chez quelques auteurs dont nous nous sommes servis néanmoins. Quelques études ponctuelles, menées auparavant ou simultanément à cette réflexion méthodologique d'ensemble, peuvent cependant donner l'idée du type de démarche qui est la nôtre «sur le terrain»².

Introduction

La société technicienne, bientôt industrielle, des XVIII^e et XIX^e siècles introduit de nouvelles conditions dans le champ de l'image : au plan des effets recherchés et produits (exactitude de la restitution – ou à l'inverse, mais sur cette base même, fantastique, fantaisie –, rendu de phénomènes tels que le mouvement, la succession) mais surtout par les moyens qu'elle met en œuvre à l'aide d'appareils, de machines. Le modèle *mécanique*, qu'on peut, si l'on y tient, faire partir de Descartes et La Mettrie, ouvre un espace conceptuel qui permet une série de propositions, de modes d'appréhension des objets et des êtres. Une *épistémè* «horlogère» en quelque sorte qui postule la dissociation, l'assemblage, l'articulation, l'automatisme, etc. (L'horloger est un personnage central au XVIII^e siècle avec les horloges mais aussi les automates, jusqu'au théâtre Robert-Houdin de Méliès.)

Cet *appareillage* des procédés de représentation est une des mutations de cette époque qui se caractérise par le passage des appareils (qui existaient) du rang d'*instrument* à celui de *machine* (Dürer use d'un appareillage, les «perspecteurs» aussi, mais ils les soumettent à leur main). Bazin a bien vu ce passage à l'automatisme comme éviction de l'homme-créateur, mais il a aussitôt réintroduit la Providence par cette faille: l'empreinte photographique, c'est le linge de Véronique, elle n'a plus d'intermédiaire (le «tempérament» de l'artiste qui s'interpose comme un prisme dans la fameuse formule de Zola). Il faut, pour Bazin, faire l'*économie* de l'appareil (au contraire de Walter Benjamin): le linge de Véronique n'est pas l'écran, il reçoit l'empreinte sans passer par l'objectif, le temps de pose, le développement, le tirage, l'étalonnage, etc. (Niepce dans sa première photographie³ subit d'emblée la pesanteur du dispositif technique, machinique avec ses deux ombres: déjà ce «premier» paysage *n'est pas* une empreinte au sens de Bazin).

L'appareillage induit un nouveau type de relation entre objet-appareil-représentation-spectateur. Canaletto promenant sa *camera oscura* sur les places de Venise, et «fixant» en quelque sorte les paysages, participe de cet automatisme; s'il combine différentes images, ajoute ici un campanile prélevé ailleurs, déplace une église, un palais, c'est parce qu'il peut penser la dissociation de la vue *et* son assemblage à partir d'autres pré-supposés que Le Greco «tournant» un bâtiment dans son paysage de Tolède⁴. *A fortiori* le photographe Gustave Le Gray qui «monte» ses images à partir de plusieurs négatifs (on y reviendra). Ce nouveau type de lien objet-machine-spectateur donne naissance à un dispositif (i.e. un agencement qui assigne des places à ses protagonistes). Celui-là culmine en quelque sorte dans le modèle cinématographique qui rassemble tous les autres et les reformule pour ensuite restructurer l'ensemble du champ de la représentation, y compris les médias⁵ traditionnels comme la peinture ou la littérature.

Dispositifs, machines: hypothèses

Nous ne sommes certes pas les premiers à envisager ces dispositifs et ces machines mais nous ne nous trouvons satisfaits ni de l'approche des années 1970 qui ne s'attachait qu'à un seul dispositif, le cinématographique, et l'envisageait à partir du sujet percevant comme sujet lacanien (chez Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Oudart, etc.); ni du déplacement opéré par Friedrich Kittler, qui transfère la triade lacanienne – réel, imaginaire, symbolique – sur celle du gramophone, du cinéma et de la machine à écrire...; ni de l'analyse de Jonathan Crary⁶, en dépit de sa prémisse foucaldienne, car elle néglige le rapport entre les dispositifs machiniques concrets et les discours qu'il analyse, puis bascule en éli-

sant, de manière contestable, le stéréoscope comme lieu de rupture et d'émergence d'un modèle phénoménologique du sujet. Cray voit en effet l'introduction de la subjectivité avec le temps, la durée, et recentre son propos sur le sujet plutôt que d'analyser la construction d'un sujet via le dispositif (pour Michel Foucault, il n'y a pas un sujet – phénoménologique – mais des dispositifs énonciatifs qui assignent une place au sujet, le constituant comme tel).

Notre hypothèse est donc que les nouvelles conditions de la visualité issues de la société industrielle des XVIII^e et XIX^e siècles reformulent le schéma spectateur-spectacle en mettant en place la question du *dispositif* qui assigne une nouvelle place au regardeur. On en repère les indices à la fois dans l'introduction de machines ou d'outils de vision (de la longue-vue à la lanterne magique), d'appareils d'enregistrement ou de prise (photographie) mais tout autant dans la promotion spectaculaire de l'objet manufacturé (expositions universelles), son *exposition* (comme Philippe Hamon l'a bien montré⁷), les conditions de circulation (vitesse) et de rapports urbains (chocs), et dans les commentaires qui thématisent ces phénomènes.

Les exemples ne manquent pas de cette « régulation » par ces appareils et machines de tout un ensemble de domaines qui leur étaient étrangers, régulation ou domination qui procèdent de la prégnance de leurs modes de fonctionnement. Ainsi Félix Fénéon, qui écrit d'un spectacle d'ombres chinoises de 1887 :

M. Henry Rivière a civilisé l'art jusqu'alors rudimentaire des ombres chinoises. Avant lui, elles défilaient, les ombres comme des personnages de frises ou des Paronies. Quand il dut machiner *L'épopée* de M. Caran d'Ache, il les disposa en effets perspectifs sur des plans se reculant à l'infini et conçut pour l'évolution des groupes et leur disparition d'adroits et instantanés trucs : si le transparent n'enregistrait encore que des silhouettes noires, du moins il cessait d'être une surface naïve, se dotait de profondeur. Progrès décisif, il reçoit aujourd'hui toutes les couleurs ; en quarante minutes quarante tableaux viennent s'y affirmer⁸.

Ou Émile Verhaeren commentant des œuvres de Claude Monet – un fait de peinture – via la machine chronophotographique de Marey. S'agissant de la représentation d'un paysage, il en évoque « les aspects successifs, arrêtés au vol par un œil d'une acuité extraordinaire »⁹. L'œil de Monet devient le fusil photographique, il arrête au vol, y compris ce qui n'est pas oiseau... Déjà Whistler écrit à Fantin-Latour en 1862 : « On l'attrape [l'instant] comme on tue un oiseau en l'air. » Ce sont là quelques exemples d'éléments machiniques, constituants du dispositif « cinéma » avant le *cinéma* et que le schème épistémique permet de formuler.

Ainsi qu'appelle-t-on « mouvement restitué » au XIX^e siècle, *avant* l'apparition du kinétoscope et du cinématographe, et *après* ? Cette variable

peut paraître grossière, elle ne va cependant pas de soi. La notion de mouvement, voire de déferlement au-delà du cadre de la représentation, par exemple, a parfaitement pu jouer avant la mise en mouvement proprement dite par la machine et la production d'un effet de mouvement par illusion optique. Le critique qui s'extasie devant une photographie de Gustave Le Gray de 1858, *La grande vague*, écrit que le spectateur, en face de cette image, subjugué par son exactitude et son rendu «serait tenté de reculer pour ne pas être atteint par son élan furieux»¹⁰. On peut, bien sûr, faire la part, dans une réaction de cette sorte, de l'emphase littéraire qui s'empare du critique. Il écrit cela après-coup de toute manière, on ne le surprend pas dans ce geste de recul comme on aurait surpris les premiers spectateurs du Grand Café. Il n'empêche que le critique ne peut décrire une telle réaction sans qu'elle fasse fond sur un certain consensus, sans qu'elle soit acceptable par les lecteurs (qu'ils aient ou non vu la photographie en question). Retenons d'ailleurs que les Lumières s'appliqueront, non moins que Le Gray, à «fixer» le mouvement des vagues lequel, comme celui des fumées, du vent dans les feuilles, des chutes d'eau, etc., est sans doute porteur d'un plus grand effet que l'animation de personnages qui défilent par exemple. La notion d'*effet*, centrale chez certains photographes, gouverne ici largement le rapport de la représentation au spectateur. Le Gray s'en explique d'ailleurs longuement dans son traité de 1850. Le mouvement peut être inféré de l'effet si celui-ci fixe quelque chose de mouvant avec une particulière force (comme c'est le cas d'une vague).

Cette notion d'*effet* permet tout autant de comprendre comment la photographie noir et blanc de 1850 peut s'inscrire dans la problématique des peintres coloristes qui rompent avec la suprématie du dessin au profit d'un travail sur l'«économie de la lumière», le modelé, les nuances d'une même teinte, ou d'un traitement par masse qui seul convient à la couleur, comme l'a écrit Baudelaire dans son *Salon* de 1856¹¹. Un tel consensus dans le type de réaction qu'appelle une représentation tient sans doute au changement qu'opère la photographie par rapport à une représentation picturale qui induisait un phénomène d'*absorbement* (en un sens un peu différent de l'«absorption» de Michael Fried) et dont Diderot a donné plus d'un exemple dans ses descriptions (il construit une narration qui revient à pénétrer dans le tableau, y cheminer voire s'y perdre)¹².

C'est, chez Le Gray, la dissociation des deux plans (mer et ciel), quoique non donnée comme telle, «truquée», qui est porteuse de cet *effet* de déferlement : c'est de n'être pas continus que les deux éléments peuvent produire cette déhiscence qui voit le bas risquer de se détacher du haut parce que leurs exactitudes respectives les rendent dissociables en quelque sorte. L'influence des panoramas sur Le Gray, qui est attestée,

s'exerce ici, ceux-ci superposant deux ou trois zones horizontales, le ciel, la mer, le rivage que rien ne limite sur les côtés. On est là dans une « machine » (trucage à l'aide de deux négatifs juxtaposés) et un dispositif (le spectateur convié à connaître un effet de précision excédant les codes en vigueur et donc amené à une « nouvelle vision » d'un phénomène pourtant connu et représenté). Ainsi la photographie reprend quelque chose du dispositif du panorama avant que la peinture (Whistler, Courbet, Manet, Boudin) le reprenne à la photographie (la vague de Le Gray essaime dans la peinture où Courbet en particulier gagnera la réputation d'avoir fixé un instantané – comme l'a écrit W. Benjamin).

Buts de la recherche

Écartées les problématiques des années 1970 et celles dont Crary nous fournit un exemple intéressant malgré nos réserves, il nous faut définir ce qu'on entend entreprendre – décrire et comprendre le dispositif cinématographique :

comme *schème épistémique* [définition] ;

comme faisant partie lui-même d'un réseau, d'une configuration épistémique plus large (celle de la cinématique, de la physiologie du mouvement chez Marey – qui décompose le mouvement animal et humain en différentes phases ; ou celle de pratiques sociales, tels le déplacement en chemin de fer et la spectacularisation du paysage, qui articulent un spectateur immobile, un spectacle mobile et un cadre de vision) [inclusion] ;

comme donnant lieu, en tant que schème, à un usage de modèle non seulement au sein du champ restreint des dispositifs visuels mais, au-delà, dans celui de la visualité (peinture, littérature) et même dans celui de la pensée (le « cinéma » modèle de la connaissance selon Bergson, modèle de l'appareil psychique chez certains psychologues ou psychanalystes) [extension].

Revenons sur ces trois points :

1. Qu'est-ce qu'un schème épistémique dans le contexte de notre recherche ? Une formation ou schème épistémique définit, pour nous, la formalisation d'une série de dispositifs visuels – à entendre comme machines / discours / pratiques – que nous devons construire¹³.
2. Une fois que l'on rend explicite le schème comme réseau de relations, qu'il a le statut d'objet théorique, les dispositifs singuliers apparaissent comme des actualisations singulières empiriques de ce schème.

3. On l'appellera schème « *cinéma* », étant entendu que ce dernier terme ne coïncide pas avec l'objet empirique *cinéma*.

Nous nous accordons sur une définition du dispositif visuel suffisamment large pour ouvrir la recherche au-delà de telle ou telle variante historique singulière du dispositif cinématographique. Nous considérons qu'un dispositif visuel propose une formalisation des liens spectateur-machinerie-représentation. Par machinerie, nous entendons non seulement la machine de vision comme objet technique (par exemple, l'appareil de projection) mais aussi l'ensemble des éléments mis en œuvre de la production à la monstration (au sens large du terme) : par exemple, l'écran, le miroir du phénakistiscope, les photogrammes, le processus chimique de la photographie.

Le schème épistémique combinera dans sa définition la spécification des éléments *concrets* des divers dispositifs avec des *concepts* qui leur sont liés : par exemple, les notions de décomposition du mouvement, immédiateté temporelle ou transmission différée, etc. Comment parvenir à construire ce schème ? Il nous paraît indispensable d'associer plusieurs voies de recherche que l'on pourrait résumer par trois termes : a) l'étude des discours ; b) l'étude des dispositifs concrets, même si cette formulation est par trop simplificatrice car dans les deux voies, les discours peuvent permettre de construire du savoir ; c) l'étude des pratiques institutionnelles, sociales qu'engagent ces dispositifs et qui les engagent. Nous développerons ici plus particulièrement les deux premières.

Études des discours

Il convient d'étudier les différents discours dans une perspective épistémologique, en distinguant leurs divers espaces d'énonciation :

1. discours scientifiques des inventeurs, ingénieurs, vulgarisateurs ;
2. discours techniques (prescriptifs) des techniciens, vendeurs, etc. ;
3. discours des utilisateurs (spectateurs, exploitants) envisagés dans leurs dimensions institutionnelles (qui impliquent des hiérarchies, des discours légitimants, des rapports de pouvoir, etc.) ;
4. discours littéraires élaborant des variantes du dispositif dans l'ordre de l'imaginaire (Verne, Villiers de l'Isle Adam, Jarry, Apollinaire, Roussel) ;
5. discours du spectaculaire (magie, prestidigitation : Méliès).

Dans ces discours, il s'agit de repérer les différents dispositifs de vision, quels qu'ils soient (pas seulement celui du cinématographe à proprement

parler) pour parvenir à isoler les constituants du schème épistémique auquel le cinéma participe dans ses différentes variantes comme dispositif historique singulier. Par ailleurs, il ne s'agit pas seulement d'isoler les différents constituants du dispositif tels que ces discours les retiennent mais aussi de repérer les différentes variations, extensions et liens qui s'établissent au sein de tel ou tel discours entre tels éléments de dispositif et d'autres champs de savoir ou de pratiques. Enfin, il faut établir la place accordée à tel ou tel dispositif visuel dans chaque discours. C'est-à-dire, par exemple, définir la *fonction* accordée au dispositif en question. Est-il un outil, un modèle de pensée, l'objet même de l'étude? On peut envisager divers cas concrets de ce type de questionnement à titre d'exemple. Nous les présentons ici de manière minimale sous deux aspects: 1) Que retient tel discours du dispositif visuel qu'il décrit, quels éléments pertinents met-il en place?; 2) Quelle fonction accorde-t-il dans son discours à ce ou ces dispositifs?

Le cas Marey

Marey aborde les différents dispositifs visuels qu'il reprend ou développe (de la méthode de notation graphique à la chronophotographie) à partir de son intérêt pour la *locomotion*. Il s'agit pour lui de noter, décomposer, transcrire le mouvement animal et humain en unités discrètes. Il n'est absolument pas tourné du côté de la *perception*, au contraire il s'en détourne puisqu'elle ne saisit pas les articulations pertinentes. Le recours au zootrope et à l'animation de la chronophotographie vient vérifier les notations et permettre leur perfectionnement. L'augmentation des phases, la fragmentation accrue sont fonction de la *correspondance* voulue entre phénomènes et notations. Le dispositif est chez lui défini par les caractères cinématiques du phénomène observé dont la transcription est soumise à la logique physiologique. Le dispositif est le modèle de l'objet qu'il analyse (il en extériorise les traits pertinents).

Cependant la recherche de la coïncidence entre les phases du phénomène et les instants retenus se complique de la recherche d'une échelle de notation temporelle qui implique la régularité des intervalles. Dès lors que les moments retenus correspondent au découpage de l'horloge, on procède à la notation d'instantanés quelconques et plus seulement remarquables: les «photogrammes» décomposent le mouvement sans considérer la pertinence des coupes.

D'autre part, ce découpage est vérifié par la reconstitution du mouvement apparent à la projection qui se règle sur la perception du spectateur. La logique de l'appareil – c'est-à-dire le bon fonctionnement de l'appareil – prend ici le pas sur celle du phénomène à analyser, le dispositif visuel se définit donc autrement. L'adoption d'un vecteur de régularité

extérieur au phénomène (les intervalles équidistants) ramène Marey du côté de la perception et donc de l'illusion. Il lui faut alors développer une troisième phase consistant à manipuler l'appareil de projection que l'on peut ralentir, accélérer, arrêter pour retrouver l'exercice de l'analyse du mouvement en termes scientifiques. Ces qualités du dispositif «cinéma», qu'il systématisera, gagneront aussi pour une part le cinéma spectacle (réversion, ralenti, accélération comme attractions chez Lumière), puis le cinéma scientifique (la croissance des fleurs, etc.).

Le cas Bergson

La chronophotographie de Marey est un dispositif visuel que Bergson ignore d'autant moins que ce dispositif *détermine* son positionnement : il entend en effet le dépasser au nom d'une connaissance supérieure. Bergson se réfère, dans le contexte d'un discours philosophique, à des dispositifs visuels divers : citons la photographie, dont il retient notamment le processus chimique de révélation pour modéliser la perception consciente et le «discernement» qu'elle implique, ou encore, le processus de mise au point qui renvoie à l'activité de la mémoire¹⁴.

Il utilise la référence au cinéma en le considérant sous certains de ses aspects. Il retient le mécanique, le photogrammatique, le phénomène de décomposition du mouvement et de sa recomposition. Il s'attache donc particulièrement à la machinerie pour laisser de côté l'aspect représentationnel. Ce dispositif s'inscrit dans le projet de Bergson, qui entend critiquer le processus analytique de la science : il lui fournit un modèle du fonctionnement de la pensée scientifique. Il devient ainsi, à l'intérieur même du discours du philosophe, non seulement l'illustration d'un phénomène historique, mais un modèle, en quelque sorte un schème épistémique concret propre au système philosophique complexe élaboré par Bergson. Cela bien sûr ne veut pas dire que ce modèle du cinéma corresponde au schème épistémique que nous voulons construire, mais il est intéressant de constater que, dans le contexte historique de 1900, le dispositif visuel en question acquiert ce statut. Le schème épistémique à construire devra tenir compte de cet aspect.

Le cas Jarry

Avec Alfred Jarry, nous entrons dans le discours littéraire, lequel ne prétend pas constituer le savoir, mais qui pourtant, à travers le monde imaginaire qu'il développe, invente un savoir. En effet, à travers le jeu des fictions de Jarry, on est amené, par exemple, à construire une critique de la théorie de Bergson sur l'expérience du mouvement comme conti-

nuité, et cela notamment grâce à la référence au dispositif cinématographique. Celui-ci trouve, dans l'œuvre de l'écrivain, des formalisations diverses qui le font échapper au modèle historique que les spectateurs du tournant du siècle ont pu expérimenter. Des éléments du dispositif cinématographique, il retient notamment l'aspect mécanique, le défilement photogrammatique, le mouvement de rotation propre à la machine de projection et à la caméra, à l'impact de la vitesse, etc.

Mais Jarry fait exploser les différents domaines du savoir et de l'expérience en les confrontant, les mélangeant, et en jouant du paradoxe. Il passe en revue les machines de la modernité : que ce soit dans son théâtre, dans ses romans ou dans ses textes journalistiques, les trains, les automobiles, les cycles en tout genre sont présents. Les variantes imaginaires du dispositif cinématographique se confrontent à d'autres dispositifs visuels, telle la photographie, comme c'est le cas dans certains textes de *La chandelle verte*. Mais aussi à d'autres champs de la science : dans *Le surmâle*, Jarry met en scène le combat de deux monstres, l'un incarne la cinématique à travers le cinématographe, l'autre l'électricité à travers la dynamo. En filigrane, on peut repérer les traces du combat conceptuel mené par les deux grands domaines de la physique, la mécanique et l'électromagnétisme, qui connaissent une grande crise à la fin du XIX^e siècle, crise qui sera résolue par les découvertes d'Einstein sur la relativité restreinte.

À l'intérieur du discours littéraire et à travers l'invention de machines dont « son » cinématographe n'est pas la moindre, Jarry réinterroge des concepts philosophiques et scientifiques. Ses propositions de dispositifs visuels entrent dans la constitution du schème épistémique que nous cherchons à construire dans son extension et permet de mesurer sa capacité à définir une certaine « modernité ».

Le cas Apollinaire

On mentionne régulièrement l'intérêt qu'a manifesté Apollinaire pour le cinéma en introduisant un feuilleton consacré aux films dans *Les soirées de Paris* dès les années 1910, en s'intéressant ensuite aux films-papiers conservés en rouleaux à la Bibliothèque nationale ou en écrivant un scénario « non destiné à être tourné » – comme dira plus tard Benjamin Fondane pour définir ce « genre » prisé par les dadaïstes et surréalistes –, *La Bréhatine*. Il y parodiait les drames à rebondissements du cinéma à la manière de son contemporain, l'humoriste Cami. On cite enfin son interview à *SIC*, de 1916, ou sa conférence au Vieux-Colombier, de 1917, où il exaltait « l'art nouveau », « l'art populaire par excellence ». Mais on n'évoque nulle part le texte qu'il publie dans le *Mercure de France* au même moment qui s'intitule « Le Roi-Lune »¹⁵. À partir des machines

conjointes du cinématographe et du phonographe et d'un certain nombre de leurs caractères propres – l'enregistrement et la capacité à reproduire un son ou une image captés et par conséquent la possibilité de revivre un événement passé, l'illusion de réalité, etc. –, il développe, dans sa fiction, deux aspects qui en sont de possibles conséquences à venir : la virtualité et la simultanéité.

D'une part la capture d'improbables images de personnes du passé (de grandes amoureuses) dans d'improbables situations (la jouissance sexuelle) donne lieu à une activité présente simulée mais réellement éprouvée (du simulacre on passe à la simulation); d'autre part la communication par liaison microphone de l'ensemble de la planète avec un centre (les ondes radio étant ici anticipées sous la forme du fil télégraphique) réalise l'intercommunication généralisée du «village global». Apollinaire pense ainsi des opérations qu'on a coutume de lier de nos jours à l'avènement des «nouvelles technologies» (NTIC), par le moyen des anciennes «nouvelles technologies» (ANTIC). Les boîtes dont s'emparent les vigoureux jeunes gens qu'observe le narrateur – des appareils tournant lentement «assez semblables aux cylindres des phonographes», dès lors que l'on ceint «une sorte de ceinture qui par un bout tenait à l'appareil» – permettent aux porteurs d'interagir avec des images virtuelles («je pouvais regarder, palper, besogner en un mot [...] le corps qui se trouvait à ma portée, tandis que ce corps n'avait aucune idée de ma présence, n'ayant lui-même aucune réalité actuelle»).

D'autre part, l'orgue du Roi-Lune (Louis II de Bavière), relié par des «microphones perfectionnés [...] de façon à apporter dans ce souterrain les bruits les plus lointains de la vie terrestre» actualise en direct les rumeurs, les fracas, les paroles du monde entier : «Maintenant, c'étaient les rumeurs d'un paysage japonais [...]. Puis [...] nous fûmes transportés [...]. Ensuite [...] nous voilà au marché de Papeete, [...] nous voici en Amérique [...]. Il est quatre heures. À Rio de Janeiro passe une cavalcade carnavalesque [...]. C'est six heures sur Saint-Pierre-de-la-Martinique [...]. Sept heures, Paris», etc., etc. Un tour du monde auriculaire et immobile. De quelques caractères du dispositif cinématographique et phonographique et de leurs variables rapportées à des appareils de vision ou d'audition antérieurs ou parallèles au cinéma, Apollinaire tire des combinaisons inédites. Le spectateur est collectif et individuel, il contemple et agit; dans le cas de l'orgue, le roi convoque des bruits qu'il ne crée pas.

Études des dispositifs concrets : la grille

Outre ces discours – dont on a donné là quatre exemples très différents –, il faut étudier le fonctionnement concret des divers dispositifs de vision, les machines elles-mêmes en tant qu'objets matériels, les dis-

positifs spécifiques dans leurs dimensions historique et structurale, la socialité spectatorielle. Pour assurer la meilleure compréhension et description des différents dispositifs, il paraît utile de les appréhender à partir d'une base de questionnement, d'une grille d'analyse, qui permettra d'approcher de la manière la plus fine les différents possibles des dispositifs visuels. Cette grille se construit à partir de trois termes, sortes de constantes définitoires des dispositifs visuels : le *spectateur*, la « *machinerie* » et la *représentation*. Précisons à nouveau que ce que nous entendons par « machinerie » ne se réduit pas à la machine, qu'avec « représentation » s'inscrivent toutes les problématiques de la théorie de la représentation et qu'avec « spectateur » apparaissent les différentes approches psychologiques, sociologiques, cognitives de cette notion. À chaque fois, les trois niveaux sont à redéfinir.

L'intérêt de cette grille est de distinguer le plus clairement possible ces trois niveaux afin de laisser apparaître des données sur lesquelles développer des problématiques qui ne pourraient prendre corps si elles étaient abordées à partir de débats déjà constitués. Bien des auteurs qui ont renouvelé l'approche de ces questions font entrer le dispositif dans des théories préalables qui aboutissent plus souvent à vérifier le bon fonctionnement de celles-ci qu'à dégager les particularités de celui-là¹⁶. Par exemple, elle devrait permettre de sortir de certaines oppositions classiques, telle l'alternative entre passivité et activité du spectateur, ou entre transparence et médiation, c'est-à-dire, médiation masquée et médiation exhibée, débats inusables qui tournent autour de la notion de réalisme. En effet, ces questions se posent et deviennent prépondérantes parce qu'on les aborde à partir d'un angle d'approche de nature représentationnelle. Sans dénier la pertinence de celui-ci, on se propose de postuler qu'il n'est pas toujours dominant dans la compréhension des dispositifs visuels. Ainsi, on peut imaginer décrire certains aspects des dispositifs en ne traitant que du rapport du spectateur à l'appareillage. C'est le cas lorsqu'on isole, par exemple, un critère comme celui du mouvement ou de l'immobilité du spectateur dans son mode de réception. D'où l'utilité de la grille qui déploie idéalement le maximum d'aspects divers définissant les dispositifs visuels.

L'étude du dispositif peut être abordée en vue de spécifier chaque niveau en soi. Par exemple, pour la machinerie : il faut passer par la spécification de la machine – s'il y a machine, bien sûr –, la description de ses rouages, de son fonctionnement ; par la définition de la nature du support de la représentation – sur papier, par projection, par l'entremise du corps de l'acteur comme au théâtre, ou au moyen d'une effigie comme une statue de cire ou de pierre ou comme un mannequin. Pour le niveau du spectateur, on peut interroger la définition de sa place institutionnelle et sociale : est-il un scientifique, un manipulateur de jeux, un technicien ?

ou ses traits identitaires, sexuels ou culturels ? La représentation, pour sa part, sera définie dans son fonctionnement intrinsèque, dans ses traits formels et leurs possibles combinaisons.

Pourtant, ce qui définit le dispositif n'est pas seulement ce qui caractérise chacun des trois niveaux en tant que tel, mais les *rappports* que le dispositif induit entre les trois niveaux qui le constituent. Il est possible d'imaginer d'un point de vue théorique la combinatoire suivante :

- le rapport entre le spectateur et la machinerie ;
- le rapport entre le spectateur et la représentation ;
- le rapport entre la représentation et la machinerie ;
- le rapport entre le spectateur et, l'ensemble, machinerie et représentation.

Il ne s'agit pas de présenter une simple combinatoire d'éléments de nature équivalente qui seraient le spectateur, la représentation et la machinerie, mais bien d'articuler ensemble ces trois termes dans leurs diverses variantes en tenant compte de la finalité des dispositifs visuels et donc de la fonction que les trois termes occupent les uns par rapport aux autres :

- Le spectateur est celui qui fait fonctionner le dispositif ou pour qui le dispositif fonctionne ; il est celui à qui la représentation est donnée.
- La représentation est ce qui est « produit-montré » par le dispositif.
- La machinerie donne accès à la représentation, rend possible la monstration (au sens large du terme).

C'est en partant de ce critère que nous avons commencé à élaborer cette grille d'analyse des dispositifs visuels. Voici quelques exemples :

A. Rapport entre le spectateur et la machinerie

A.1. Rapport entre le corps du spectateur et la machinerie : question de places.

- a) Spectateur isolé ou collectif (en groupe) (spectateur de la lanterne magique vs le stéréoscope).
- b) Spectateur mobile ou immobile (zootrope, où le mouvement est possible vs cinéma dans son modèle dominant).
- c) Spectateur en déplacement.

A.2. Rapport entre le corps du spectateur et la machinerie : question de taille et de présentation de la machinerie.

- a) Spectateur inclus dans une grande machinerie (lanterne magique, cinéma, diorama, panorama).

- b) Spectateur manipulant un appareil, sorte de prothèse visuelle (kaléidoscope, certains stéréoscopes).
- c) Spectateur confronté à un effet de mécanisme – caché dans une « boîte » (kinétoscope) vs spectateur confronté à une machine à proprement parler, à un mécanisme visible (exemple: praxinoscope).

B. Rapport entre, d'une part, le spectateur et, d'autre part, la machinerie et la représentation

B.1. Ce que voit le spectateur de la représentation et/ou de la machinerie.

- a) Il voit les deux niveaux à la fois (zootrope).
- b) Il ne voit que la représentation (illusion de transparence, si les techniques de la représentation vont elles aussi également dans le sens de l'effacement des techniques).
- c) Cas limite: il ne voit que l'appareillage (le cinéma expérimental). Ce point concerne également l'exposition des appareils en dehors de leur fonction de dispositifs visuels. Ils sont alors saisis dans une autre sorte de dispositif visuel qui est l'exposition elle-même, dans ses multiples modalités. On pourrait traiter également, dans ce sens, la démonstration de ces appareils.

B.2. Mode d'accès du spectateur à ce qui est vu. Il faut définir le point à partir duquel on considère que le spectateur « expérimente » le dispositif.

- a) Le spectateur voit les deux niveaux successivement (avec substitution de l'un l'autre) (stéréoscope, cinéma).
- b) Le spectateur est confronté à un *processus* progressif d'accommodation: il finit par voir le représenté après avoir cherché le point d'où on peut effectivement le voir (exemples: l'anamorphose, le trompe-l'œil, le stéréoscope).
- c) Immédiateté de la visibilité de l'appareillage et du représenté (zootrope, phénakistiscope).

B.3. Spectateur agissant ou inactif par rapport à la machinerie.

- a) Action sur la machinerie pour faire se former l'image.
- b) « Action » par simple déplacement dans ou par rapport à la machinerie et la représentation.
- c) Pas d'action mais perception seule.

C. Rapport entre le spectateur et la représentation

Ce chapitre inclut des questions de cognition – déchiffrement, décodage des signes visuels –, mais aussi la spécification des différents régimes de croyance chez le spectateur en fonction des choix esthétiques impliqués par les « techniques » de la représentation. Les théories de la représentation, où celle-ci, en tant que « tenant lieu » est articulée à un représenté et à un référent, sont donc significatives ici. Entrent par conséquent en considération les moyens de médiation proprement représentationnels. Par exemple, l'utilisation de la perspective et les effets de réalisme opposés à la planéité et à l'exhibition de la représentation.

D. Rapport entre machinerie et représentation

D.1. Matérialisation de la représentation.

- a) Le montré (ou représenté) ne trouve pas de support matériel dans le dispositif (longue-vue, microscope).
- b) La représentation se matérialise sous une forme ou sous une autre sur un support.
- c) Support multiple et combiné : la représentation est produite par des éléments (acteurs, objets, éléments peints ou photographiés, etc.) donnés à voir eux-mêmes à travers un certain dispositif (théâtre, stéréoscope).

D.2. Rapport temporel de la monstration impliqué par le dispositif : simultanéité/« différence ».

- a) Transmission sans délai (immédiateté : *camera oscura*, télévision, microscope).
- b) Transmission différée (délai : photographie, cinéma).

E. Qualification globale du dispositif

E.1. « Nature » du dispositif produisant les rapports entre les trois niveaux :

- a) Mécanique.
- b) Informatique.
- c) Mise en scène théâtrale.
- d) Exposition.
- e) Accrochage (sur un mur).
- f) « Installation ».

Cette grille d'analyse n'est pour nous qu'un instrument de travail qu'il convient de reprendre, de compléter ou de réorganiser au fil de la recherche en fonction de la confrontation à chaque dispositif particulier. Le but n'est pas de parvenir à un modèle descriptif exhaustif mais de disposer d'un outil adéquat à chaque questionnement spécifique. L'ébauche que nous proposons ici met l'accent sur les rapports en prenant principalement, comme point de référence, le spectateur. Celui-ci peut être défini empiriquement en confrontant chaque dispositif aux critères distinctifs de la grille. Parallèlement à tout discours théorique ou abstrait, on peut comprendre le rôle très concret des différents éléments concernés : par exemple, le spectateur peut être saisi en tant que corps spatial occupant une place spécifique par rapport à la machine ou au dispositif entier. Une telle caractérisation du spectateur devrait pouvoir nourrir la réflexion sur le sujet, destinataire de la représentation. Elle pourrait peut-être soutenir la thèse originale de Crary qui reconnaît dans les instruments optiques de la première moitié du XIX^e siècle les indices d'une nouvelle conception du sujet, d'un nouveau mode de vision, « une vision subjective » ancrée dans le propre corps de l'« observateur » : celui-ci est défini comme mobile, ne disposant pas d'un point de vue unique, expérimentant une appréhension des choses opposée au mode de la contemplation, suivant la formalisation benjaminienne. Cette idée va de pair avec la notion de décentrement du spectateur, que Crary envisage également en rapport avec ces instruments optiques (à partir de l'analyse du stéréoscope). À cette définition s'ajoute un aspect essentiel : le classement de ces dispositifs dans l'ensemble des modes coercitifs de la vision, impliquant une soumission à la machinerie comparable au *panopticon* qu'analyse Foucault.

Cependant, on constate que l'approche concrète des dispositifs, lorsqu'on essaie de les caractériser plus finement en combinant plusieurs critères descriptifs, soulève plutôt des interrogations sur leur adéquation à la définition que Crary reprend à Foucault et à Benjamin principalement. Le zootrope, le phénakistiscope, le thaumatrope, le diorama, le stéréoscope, le kaléidoscope, notamment, sont passés en revue pour montrer comment ils contribuent à changer le mode de vision. Certains de ces appareils se rejoignent en faisant du spectateur un élément de la machine¹⁷ qui soumet son corps à une pratique de vision, mais aussi en construisant le modèle nouveau du spectateur, mobile, décentré, etc. Pourtant, si l'on reprend le critère de la mobilité, on constate que l'expérience du spectateur par rapport à ces différents dispositifs n'est pas la même : si le phénakistiscope exige la fixité du spectateur, comme le souligne Crary d'ailleurs – ainsi que le stéréoscope –, le zootrope permet au contraire qu'il se meuve autour de la mécanique en rotation au moment où celle-ci livre la représentation animée. Si la persistance rétinienne est

bien le modèle explicatif du mouvement représenté, modèle utilisé au XIX^e siècle en relation avec les expériences de Plateau pour plusieurs de ces dispositifs visuels, elle ne peut masquer la différence fondamentale qui les distingue. Que les uns se fondent sur la mobilité et les autres sur la fixité obligée du spectateur est d'autant plus significatif que le critère essentiel de la modernité est justement la mobilité du point de vue. L'expérience du spectateur est façonnée de manière bien plus prégnante par le mouvement concret, imposé par tel ou tel dispositif à son corps, que par le « mouvement » perceptif et non analysé sur le moment, mis sur le compte de la persistance rétinienne. L'analyse des discours et théories scientifiques sur l'optique ne peut se substituer, pour définir le sujet en relation à son expérience, au phénomène concret qu'impose le dispositif dans sa matérialité.

Ajoutons encore un point que le détour par la grille d'analyse empêche d'oublier : la liberté de mouvement n'est certes pas équivalente dans le zootrope, dans le thaumatrope et dans le diorama, mais cela est, entre autres choses, lié à une différence significative : dans certains des cas, l'appareil est un outil qui reste extérieur au corps du spectateur ; au mieux une prothèse qu'il applique à ses yeux (comme le kaléidoscope ou certains « stéréoscopes-lunettes »), et donc qu'il manipule à son rythme, selon son goût ; dans d'autres cas, le spectateur est inclus dans un dispositif qui l'englobe entièrement : c'est alors éventuellement que l'on pourrait parler du spectateur comme « élément d'une machine ». À chaque fois, la nature du mouvement, le rapport physique, phénoménologique du spectateur au dispositif, est très différente, et on pourrait se demander si, justement, cela ne change pas complètement l'emprise du dispositif, la coercition supposée. Très abruptement dit : suffit-il, pour introduire le modèle que Foucault tire du *panopticon*, de retenir que les sujets sont manipulés par une certaine politique du corps ou ne serait-il pas nécessaire d'envisager la structure même du dispositif pour postuler l'effet de contrôle, dans des machineries qui, justement, ne sont en aucun cas définies institutionnellement comme des instruments destinés à une telle fonction ?

Il est difficile de retrouver de manière systématique les critères connus et déjà établis de la modernité dans des dispositifs qui, à les regarder de près, pourraient parfois les démentir. Ainsi pour le stéréoscope, appareil qui impose la fixité, le nouveau sujet de vision est construit notamment grâce au décentrement du spectateur, démontré à partir d'une analyse de la représentation que propose cet instrument d'optique, analyse très convaincante d'ailleurs ; mais, s'agissant de « l'expérience » du spectateur, ne devrait-on pas aussi tenir compte de *tout* le dispositif, condition même de la perception du spectateur, avant même d'aborder des questions de représentation ? Car, pour ce qui est de la perception, le stéréo-

scope oblige le spectateur à un centrément, d'une part pour ce qui concerne la fixité de sa place en face des lentilles, sans mouvement, et d'autre part dans la nécessité d'accommoder sa vision au seul point où il lui sera possible de voir le « relief » des objets qui lui sont présentés (ce qui est fonction de l'appareil dont il dispose). Ce type d'expérience requiert un certain type de centrément, même si celui-ci n'est pas défini selon les codes de la perspective.

L'analyse des discours sur laquelle se fonde une approche épistémologique doit travailler en mesurant son élaboration théorique à la dimension concrète de l'objet de ces discours, tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'élaborer un savoir sur le sujet construit comme un corps livré à une expérience. On ne peut faire l'économie des conditions mêmes de cette expérience considérées dans leur pluralité, afin de les confronter aux discours théoriques qui les accompagnent dans un contexte donné. La grille représente un moyen d'éviter l'appréhension trop rapide, partielle et peu concrète de tel ou tel dispositif alors que l'on vise un discours théorique, épistémologique et donc *a fortiori* conceptuel. C'est donc une sorte de garde-fou. Mais, de manière plus positive, comme nous l'avons dit déjà, elle doit fournir le moyen de déplacer et de renouveler les problématiques qui interrogent les dispositifs visuels tout en déployant le maximum de termes qui pourront nous servir à constituer le schème épistémique de la visualité autour de 1900.

NOTES

¹ Il présente un programme d'enseignement et de recherche que l'on a l'ambition de mettre en place à l'Université de Lausanne au niveau d'un 3^e cycle.

² François Albera : « Vitesse et cinéma », dans Paul Virilio (dir.), *La vitesse*, Paris, Flammarion, 1991 ; « Nauman cinématique », dans Christine van Assche (dir.), *Bruce Nauman*, Wolfsburg/Paris/London/Helsinki, Kunstmuseum/Centre Pompidou/Hayward Gallery/Nykytaiteen museo, 1997 ; « Modalités de la vision moderne dans les arts et au cinéma avant 1914 : des "papiers collés" à Robert Delaunay », dans Leonardo Quaresima et al. (dir.), *La decima musa. Il cinema e le altri arti/The Tenth Muse. Cinema and other Arts*, Udine, Forum, 2001 ; « Montage et mémoire », colloque du CRI sur les « Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication », Québec, ACFAS, mars 2002 ; « Pour une épistémographie du montage : le moment Marey », dans François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne/Stop Motion, Fragmentation of Time. Exploring the Roots of Modern Visual Culture*, Lausanne, Payot, 2002 ; « Pour une épistémographie du montage », *Cinemas*, vol. 13, n^{os} 2-3, 2003.

Maria Tortajada : « L'ombre projetée de la vitesse. Le cinématographe et la course des dix mille milles dans *Le surmâle* d'Alfred Jarry », dans Danielle Chaperon et Philippe Moret (dir.), « On a touché à l'espace ! (1900-1930) », *Études de lettres*, n^{os} 1-2, 2000 ; « Alfred Jarry : le cinématographe contre la photographie », dans Leonardo Quaresima, Laura Vichi (dir.), *La decima musa. Il cinema e le altri arti/The Tenth Muse. Cinema*

and other Arts, Udine, Forum, 2001 ; «Le spectateur mécanique. Cinéma et pré-cinéma à l'œuvre chez Alfred Jarry», dans Wanda Strauven *et al.* (dir.), *Homo Orthopedicus. Le corps et ses prothèses à l'époque (post)moderniste*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; «Monstre cinématographique et "mutation" électromagnétique», dans Charles Grivel et Beate Ochsner (dir.), *Jarry: le monstre 1900*, Actes du colloque franco-allemand de Mannheim, 1^{er}-3 février 2001, à paraître.

³ «Point de vue pris d'une fenêtre du Gras à Saint-Loup-de-Varennes» (circa 1826).

⁴ Sur la multiplication des points de vue et leur montage chez El Greco, voir S. Eisenstein, «El Greco y el cine», dans *Cinématisme*, Bruxelles, Complexe, 1980, *passim*. Sur Canaletto et sa Venise «montée», voir André Corboz, *Venezia immaginaria*, Milan, Electa, 1985, 2 volumes.

⁵ L'utilisation ici du terme «médias» est l'occasion de préciser que notre approche du «dispositif» se situe préalablement à la question «medium/média» qui engage un espace social, un usage social des machines de vision.

⁶ Voir Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999, et Jonathan Crary, *L'art de l'observateur*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

⁷ Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.

⁸ Félix Fénéon, «"Calendrier de décembre 1887", Cirques, Théâtres, Politiques», *Œuvres plus que complètes*, tome II, Genève, Droz, 1970, pp. 720-721.

⁹ Émile Verhaeren, *Mercure de France*, octobre 1902, repris dans *Sensations d'art*, Paris, Séguier, 1989, p. 208. Le rapport de la peinture impressionniste à la photographie est donc ici bien différent que ce qu'en dit Bazin dans son «Ontologie de l'image photographique» où la photo «délivre» la peinture et lui permet de gagner son «autonomie esthétique» (*Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985, pp. 16-17).

¹⁰ Henry d'Audigier, *La patrie*, 25 juillet 1858, cité dans Sylvie Aubenas (dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, Paris, BNF-Gallimard, 2002, pp. 366-367.

¹¹ Sur plusieurs des points évoqués ici brièvement au sujet de Le Gray, voir le catalogue de l'exposition «Gustave Le Gray, photographe (1820-1884)», Aubenas (dir.), *op. cit.* Ce «colorisme» de photographe contraste avec la critique de la photographie d'un Rodolphe Töpffer qui lui oppose l'efficacité plus grande du dessin.

¹² Voir ses *Salons* que l'exposition «Diderot et l'Art, de Boucher à David. Les Salons 1759-1781», Hôtel de la Monnaie (Paris), octobre 1984-janvier 1985, confrontait aux tableaux.

¹³ Nous partons de la définition de Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 250 : «Par *épistémè*, on entend, en fait, l'ensemble des relations pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, à des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés [...]. L'*épistémè*, ce n'est pas une forme de connaissance ou un type de rationalité qui, traversant les sciences les plus diverses, manifesterait l'unité souveraine d'un sujet, d'un esprit ou d'une époque ; c'est l'ensemble des relations qu'on peut découvrir, pour une époque donnée, entre les sciences quand on les analyse au niveau des régularités discursives.»

¹⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, 1896.

¹⁵ Guillaume Apollinaire, «Le Roi-Lune», *Mercure de France*, n° 440, 1916, pp. 609-624.

¹⁶ Nous pensons à des théoriciens comme Crary (qui allègue brutalement de critères représentationnels en leur donnant une acception qu'il faut discuter – son utilisation de la notion de «réfèrent» en particulier) ou à Kittler qui reprend la problématique lacanienne, mais on pourrait aussi bien évoquer le bergsonisme de Deleuze (seul Alain Badiou a su dire que *Cinéma 1* et 2 n'étaient point tant des livres «sur» le cinéma – ou, comme le dit Deleuze, «du» cinéma – qu'une lecture de Bergson destinée à l'actualiser et à contourner le massif phénoménologiste. Voir son *Deleuze*, Paris, Hachette, 1997).

¹⁷ Sont plus précisément cités le diorama, le phénakistiscope, le zootrope (Crary, *op. cit.*, p. 163).